Beatriz Sarlo

Siete ensayos sobre Walter Benjamin

Fon… ltura Económica



COLECCIÓN POPULAR

588

Siete ensayos sobre Walter Benjamin

Serie Breves
dirigida por
ENRIQUE TANDETER

Beatriz Sarlo

Siete ensayos sobre Walter Benjamin





FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

México - Argentina - Brasil - Colombia - Chile - España
Estados Unidos de América - Perú - Venezuela

Primera edición, 2000
Tercera reimpresión, 2007

Sarlo, Beatriz
Siete ensayos sobre Walter Benjamin. - 1a ed. 3a reimp. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2007.
96 p. ; 17x10 cm. (Biblioteca breve)

ISBN 978-950-557-383-7

1. Análisis Literario. I. Título
CDD 801.95

Comentarios y sugerencias:
editorial@fce.com.ar
www.fce.com.ar

ISBN: 978- 950-557-383-7

IMPRESO EN ARGENTINA - *PRINTED IN ARGENTINA*

Para Rafael Filippelli,
que me acompañó a Port-Bou

Prólogo

Port-Bou es diferente a los pueblos risueños de la costa catalana. Al llegar desde el sur, lo primero que se ve es el nudo ferroviario, las vías, los edificios administrativos. El visitante ha viajado por Walter Benjamin y quiere imaginar que en algún lugar, como una huella invisible, quizás en algún hotel, está la marca de quien pasó allí unas horas, las anteriores a su suicidio. Nada responde en la ciudad a ese deseo. Pero, más arriba, casi en la entrada del cementerio, está el monumento que recuerda a Benjamin: una lámina triangular de metal es la pared de una escalera encerrada entre dos muros geométricos, en cuyo extremo se puede ver el Mediterráneo, de una vivacidad que contrasta con el interior oscuro. El cementerio de Port-Bou es, como los cementerios marinos, un lugar límpido, situado a unos pocos centenares de metros de un pueblo extrañamente sombrío, último enclave español antes de la frontera con Francia. Estuve en Port-Bou en 1999. Pensé y dije las cosas completamente inevitables, esas que a cualquier peregrino se le ocurren cuando llega a los lugares señalados.

Unos meses después, escribí "El crítico literario", sobre los tomos de las *Iluminaciones*, que acababan de ser reeditadas. Cronológicamente ese es el último de los textos que se publican en este libro. El primero es de 1990, cuando en la Argentina, como en todas partes, comenzaban los homenajes por los aniversarios de Benjamin: los cincuenta años de su muerte, en 1990, y los cien de su nacimiento, en 1992. Precisamente el primero, "La torpeza del destino", comienza con la evocación de la muerte de Benjamin.

Son siete los textos reunidos en este libro. En mi deuda con la obra de Benjamin no representan sino una parte muy pequeña. Sus libros, desde los años setenta, estuvieron muchas veces sobre mi mesa de trabajo. Tienen las marcas de lecturas muy diferentes. A veces, esas marcas me sorprenden porque, como suele suceder, no sé qué pensaba cuando las hacía. Pero las marcas que me sorprenden son las más viejas, las de las ediciones Taurus o Monte Ávila de los años setenta.

En cambio los ensayos que acá se publican tienen para mí un aire de cosa reciente, aunque hayan sido escritos a lo largo de diez años. Aparecieron en diarios y en la revista *Punto de Vista*. No fueron intervenciones del momento. Más bien a la inversa, el pedido de "algo sobre Benjamin" coincidió con una necesidad de escritura.

En esos años noventa, yo seguía trabajando sobre ciudad, técnica y vanguardias, la modernidad y su agotamiento. Por consiguiente me resultaba imposible prescindir de Benjamin. También comenzaba a intrigarme su uso académico y por eso escribí "Olvidar a Benjamin", el último ensayo de este libro.

Probablemente eso, su aire de cosa para mí todavía reciente, me lleva a reunirlos en este volumen. No escribiría nada muy diferente a lo que ellos dicen si lo tuviera que hacer de nuevo. Todo lo que debo agregar sobre estos ensayos es que presentan la relación de una crítica literaria con el pensamiento de Benjamin. Se ocupan de su método compositivo, de algunos problemas de estética, de la recepción y los usos de Benjamin; el más largo, una especie de tributo a las tesis sobre la reproducción técnica de la obra de arte, intenta leer *con* Benjamin algunos discursos y prácticas contemporáneas. El lector sabrá que los he corregido para esta edición, agregando algunas pocas líneas y tratando de remediar imprecisiones.

La torpeza del destino

Durante el verano de 1938, que pasó en un pueblito cerca de Copenhague, Benjamin solía entrar en la habitación de Stefan, hijo de Bertolt Brecht, para inspeccionar el mapa de Nueva York y seguir el recorrido de Riverside Drive, la avenida que bordea el río Hudson sobre el lado oeste de la isla de Manhattan. Esto le cuenta en una carta a Adorno, donde agrega sus dificultades ecónomicas, las de su ex mujer y su hijo, la enfermedad de una hermana, y, sobre todo, la sensación de que su próxima temporada en París va a ser tan provisoria como lo indica la persecución que ya se ha iniciado en Alemania contra los judíos. Leídas desde hoy, el final ya está presente en esas líneas.

Casi dos años después, el 26 de septiembre de 1940, Benjamin se suicidó en la frontera franco-española, que intentaba atravesar con una visa norteamericana. Su destino era Nueva York, donde lo esperaban sus amigos Gretel y Theodor Adorno, en un departamento sobre el río Hudson, en un barrio extrañamente majestuoso de la ciudad. Benjamin nunca había estado

del todo convencido acerca de este desembarco forzoso en Estados Unidos y, durante años, preocupado por sus dificultades para ganarse la vida y por la situación alemana, había dudado sobre si el mejor refugio no sería, después de todo, Israel, adonde lo llamaba su otro gran amigo, Gershom Scholem. Cuando propone a Horkheimer, director en Estados Unidos del Instituto que se había originado en Frankfurt, un plan de trabajo sobre Baudelaire, al que confiaba entregarse hasta el fin, no omite escribirle a Scholem sobre la posibilidad de interesar a la universidad de Jerusalem en un posible trabajo sobre Kafka.

Como sea, el orden de los acontecimientos quiso que fuera Estados Unidos el país que garantizara la emigración de Benjamin y, gracias a las gestiones de Horkheimer, concediera una de las primeras visas de emergencia para "refugiados provenientes de Alemania" como, eufemísticamente, se designaba a los judíos en la Francia de Vichy. La biblioteca de Benjamin había caído en la requisa que la Gestapo realizó en su departamento de París; de todas formas, la mitad de sus libros no había podido salir de Alemania. Con él, hacia el exilio, Benjamin sólo llevaba un portafolio que se ha perdido para siempre pero, lo sabemos, a uno de los guías del cruce montañoso entre Francia y España le había confiado que allí estaba su obra más importante. Lisa Fittko, la mujer que guió al grupo del que Benjamin formaba parte hasta Port-Bou, lo recuerda obsesionado por salvar esa valija donde, según sus palabras, había un manuscrito más importante que su propia vida.

Benjamin no concluyó su obra más ambiciosa, el libro sobre los pasajes de París, y no sólo el destino de lo que Hannah Arendt llamó los "tiempos sombríos" le impidió hacerlo. No sólo ese episodio final del cierre temporario de la frontera entre España y Francia, que lo llevó al suicidio. Antes estaba ese allanamiento y la confiscación de su biblioteca y parte de sus manuscritos. ¿Cómo iba a seguir viviendo sin ellos? se pregunta Arendt, Benjamin, precisamente, que había hecho del arte de citar una de las formas más altas de la escritura, para quien la biblioteca era un espacio físico tanto como intelectual, no sólo un lugar de investigación sino de vagabundeo y de ocio.

Desmembrado, cortado en pedazos, a riesgo de perderse para siempre, así quedaba lo que Benjamin había atesorado durante toda su vida: la biblioteca en la que confluían la pasión obsesiva del coleccionista y la precisión maníaca por el detalle que fue uno de los rasgos intelectuales más evidentes de su dueño. No podría exagerarse la importancia de esta separación (la de Benjamin y sus libros) que ya había sido anti-

cipada varias veces. Pero, cuando llega 1940, Benjamin sabe que esa separación puede ser para siempre: el exiliado debe sentirse feliz si salva la vida, si cruza con seguridad una frontera, si logra ese imposible de afincarse en una tierra que no es la suya, en una lengua que tampoco lo es. Una biblioteca (bien lo saben los perseguidos de todos los regímenes) es lo primero que se pierde.

Sin embargo, este dato del sentido común es, para Benjamin, ciertamente escandaloso. Su forma de trabajo estaba indisolublemente unida a la biblioteca concreta y a su imagen ideal. No porque creyera que su biblioteca podía usarse como un cajón de herramientas, sino porque la pasión de la cita habitaba todo lo que escribió. Citas, cartas, libros: allí está el mapa que recorre todo nuestro saber sobre Benjamin y todo lo que debió abandonar en su huida hacia el sur. Por cierto, también dejaba atrás la Bibliothèque Nationale de París, en la que se movía como un baqueano.

Benjamin llegó, entonces, a la frontera entre Francia y España sin sus libros y, según se dice, bastante enfermo, casi acabado. Ese día, las autoridades españolas cerraron la frontera y anunciaron que desconocerían las visas de entrada. Fue precisamente ese día, cuando Benjamin llegó exhausto a Port-Bou, recibió la noticia y se mató. Al día siguiente, la frontera volvió a abrirse y dejó paso a los que lo acompañaban. Si esa muerte, la de Benjamin, era históricamente inevitable, si Benjamin no hubiera podido soportar el exilio en Estados Unidos, un lugar salvaje para el europeo refinado que era, de todos modos queda en pie el interrogante sobre el orden de los hechos que preceden y siguen a su muerte. Benjamin llega a Port-Bou a destiempo, como lo señala Hannah Arendt: unas horas antes o unas horas después, las cosas hubieran podido ser de otro modo. Sin embargo, es posible resistirse a creer que todo hubiera podido terminar de manera diferente. En las coincidencias fatales se encuentran rastros de un destino, que Benjamin nunca evitó.

Benjamin no supo jamás administrar su vida ni su trabajo. En la resistencia a normalizar su escritura según las reglas de la cultura académica o del mercado editorial, puede encontrarse una de las claves ideológicas y formales de toda su obra. Desde la perspectiva profesional, las conductas de Benjamin fueron torpes y, cada una de las dificultades que encontró para publicar sus escritos tuvo un anticipo en estrategias desviadas de los fines que decía perseguir. Desmañado e inconstante en la promoción de sí mismo: esto sólo configuraría un estilo intelectual, si no se hubiera tramado, de modo indisoluble, con sus proyectos, con la extensión de sus escritos y con los objetos que abordaba. Quien decía tener el propósito de convertirse en el primer crí-

tico literario alemán y de refundar el género mismo de la crítica, se desviaba permanentemente de los objetos convencionales y producía otros. Benjamin se interesó así por los panoramas, la droga, la fotografía, los juguetes, el coleccionismo, las nuevas tecnologías de reproducción estética y, fundamentalmente, por la ciudad. Hoy es casi imposible decidir si comenzó a estudiar a Baudelaire para estudiar el París del Segundo Imperio, o si el objeto "París", construido a partir de las galerías, la arquitectura del hierro, las tipologías sociales, fue, desde el comienzo el objeto inabarcable de su obra inconclusa, el *Libro de los Pasajes*: un complejo artefacto urbano examinado en sus dimensiones materiales y simbólicas; no una ciudad, sino la espacialización del capitalismo y del arte moderno.

Y, precisamente, que esta obra quedara inconclusa es el dato más resplandeciente de la biografía de su autor: Benjamin también la concibió como un texto interminable, cuya atracción residía quizás en su inacabamiento. Como sea, Benjamin no dispuso su vida con la sabiduría administrativa del profesional, sino con la deriva dolorosa de quien se siente siempre en un lugar provisorio y, al mismo tiempo, persigue con tenacidad algunos fines. Esta mezcla hace que sus movimientos sean torpes, según una razón instrumental, y gráciles según una razón moral, pero, sobre todo, que tengan algo de profético: el destino de Alemania y de la persecución nazi parece realizarse con naturalidad sobre este judío, el más refinado de la intelectualidad europea, que nunca se sintió del todo en casa en ninguna parte.

Su muerte en un oscuro paso de frontera, muestra, invirtiendo su famosa "Tesis sobre la Filosofía de la Historia", que todo acto de barbarie puede suponer, de parte de quien lo soporta, un acto de cultura. El suicidio de Benjamin marca el momento en que alguien, que sabe que no ha terminado su obra pero sabe, también, que no se terminará nunca, porque así fue desde el principio, elige morir en Europa, cuando la Alemania nazi imponía o clausuraba esa elección a cientos de miles. Benjamin rescata ante los nazis la dignidad humana de esos "hombres alemanes" cuyas cartas, poco antes, había recopilado para mostrar que Alemania, en su historia, no había producido sólo barbarie.

El taller de la escritura

La composición de la inacabada obra sobre los pasajes de París, o *París, capital del siglo* XIX, ocupó a Benjamin por lo menos desde 1927 hasta su muerte.[1] Lo que hoy conocemos de este proyecto consiste en los originales que Benjamin confió a Bataille, y que Bataille escondió hasta el fin de la guerra. Rolf Tiedemann, el editor alemán de Benjamin, los ha publicado como "Apuntes y materiales".[2]

Como los *Grundrisse* de Marx, estos "Apuntes y materiales" (que ocupan casi mil páginas) muestran una estrategia del pensamiento. Las fichas, recortes, reflexiones, esbozos y planes son hilos de la red que encierra una ausencia: el gran libro no escrito sobre París. Si ese libro hubiera

[1] Véase, en este libro, "La torpeza del destino", p. 13.

[2] La edición de Rolf Tiedemann, *Das Passagen-Werk* (Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1982), fue traducida al italiano bajo la supervisión de Giorgio Agamben con el título *Parigi, capitale del XIX secolo; I 'passages' di Parigi* (Turín, Einaudi, 1986). Ella incluye los famosos "Exposés" de 1935 y 1939, con un apéndice donde se reproducen anotaciones contemporáneas a su redacción, y casi mil páginas de "Apuntes y materiales", ordenados por Benjamin con las letras mayúsculas y minúsculas del alfabeto, que consisten en reflexiones y citas. Una sección final de "Primeros apuntes" presenta breves escritos sobre los pasajes parisinos y la arquitectura del hierro.

sido escrito, estos materiales no despertarían del olvido en las gavetas de la Biblioteca Nacional francesa; sólo los filólogos se ocuparían de ellos para confrontar dos versiones de un mismo texto o para agregar notas eruditas a pie de página. Se los llamaría "Fuentes de París, capital del siglo XIX" y, como sucede con las fuentes, interesarían a muy pocos.

Pero el Libro sólo existe bajo la forma de versiones preliminares, algunas largas exposiciones y textos más o menos breves. Entonces, los "Apuntes y materiales" toman el lugar que no hubieran ocupado si el destino de Benjamin hubiera sido más feliz, si no hubiera tenido que escapar de Alemania a Francia y de Francia a España, si no se hubiera matado cuando creyó que iba a caer en manos enemigas. El Libro está allí como un rompecabezas cuyo modelo ha desaparecido: en lugar de la lámina definitiva que el juego del rompecabezas nos incita a recomponer, no hay lámina, no hay paisaje ni figuras terminadas y lo que el lector recompone es una hipótesis de lo que esa lámina era para Benjamin, porque esa lámina no está realmente completa en ninguna parte.

De los libros que más nos interesan, pocas veces leemos sus borradores y casi nunca recorremos sus fuentes. La existencia de un libro terminado anula, salvo para los especialistas, los estadios por los que atravesó. Incluso, cuando son dados a conocer nuevos fragmentos de una obra ya canonizada por la lectura, esos fragmentos se insertan con dificultad en la idea previa que se tenía, aun cuando se supiera que esa obra estaba inconclusa. Tal es el caso de la nueva edición de *El hombre sin atributos* de Musil: los capítulos no conocidos se recortan contra el libro que ya habíamos leído y lo completan de un modo "artificial". Sólo serán parte orgánica en el futuro, para los lectores que no la conocieron en su forma anterior.

De este libro de Benjamin, en cambio, únicamente tenemos esbozos preliminares y una colección ordenada de fragmentos y citas: todo lo que puede hacerse es hipotetizar (como ya lo hizo, con inteligencia imaginativa, Susan Buck-Morss)[3] un libro que no fue. La edición de los "Apuntes y materiales" fascina quizás por eso mismo: si estuviera allí el libro terminado, en lugar de los fragmentos, todos los libros hipotéticos se habrían perdido y sólo estaría ese, realmente existente. La obra de Benjamin se hubiera cerrado quizá con un magnífico libro. Hoy queda abierta a las reconstrucciones, atravesada por la incompletitud. Aunque ¿esa incompletitud no es precisamente un rasgo compositivo benjaminiano? ¿Cómo leeríamos hoy todo Benjamin si la promesa del Libro de los Pasajes se hubiera cumplido?

[3] Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge(Massachusetts) y Londres, MIT Press, 1989.

Ahora, en cambio, no hay libro definitivo pero tenemos una masa todavía más viva de materia: a través de ella espiamos a Benjamin, contradiciendo esa vocación por el secreto y el ocultamiento, de la que hablan sus amigos. La obra es un enigma que, al no haberse resuelto en libro, deja abiertas muchas vías que el libro terminado hubiera clausurado definitivamente. En vez de *París, capital del siglo XIX*, tenemos *El taller de Walter Benjamin*, que nos convoca a la arqueología. Pero se trata de una arqueología inversa: en lugar de reconstruir una totalidad perdida a partir de sus restos, debemos trabajar sobre las ruinas de un edificio nunca construido. ¿Será posible aprender algo de la elección de una cita y rearmar un todo del que se conocen fragmentos dispersos y, a menudo, repetidos? ¿Qué se aprende espiando el momento privado de la escritura, antes de que ella alcance la etapa de la confrontación pública, aunque no necesariamente de la edición?

Benjamin nunca pensó que los "Apuntes y materiales" serían publicados ni que a través de su sistema de citas alguien iba a reconstruir, como se reconstruye un paisaje antiguo mediante descripciones y dibujos, su versión de París en el siglo XIX. Benjamin no pensó que nadie iba a redimir las ruinas de su libro, porque hasta el suicidio creyó que ese libro iba finalmente a ser escrito. Pero hoy lo que tenemos es una clasificación de fragmentos propios y ajenos organizada, según las treinta y seis rúbricas, en decenas de apartados temáticos: *pasajes y grandes tiendas, moda, París arcaico, catacumbas y demoliciones, el spleen y el eterno retorno, Haussmann y la lucha de barricadas, construcciones de hierro, exposiciones, publicidad, Grandville, el coleccionista, el interior, la huella, Baudelaire, ciudad onírica y arquitectura onírica, soñar con los ojos abiertos, nihilismo antropológico, Jung, arquitectura onírica, museos, termas, el flâneur, teoría del conocimiento y teoría del progreso, prostitución y juego, las calles de París, panoramas, espejos, pintura, Jugendstil, novedad, sistemas de iluminación, Saint-Simon, ferrocarriles, conspiraciones, Fourier, Marx, la fotografía, la muñeca y el autómata, movimientos sociales, Daumier, historia de la literatura, Hugo, la bolsa, historia económica, técnica de la reproducción, litografía, la Comuna, el Sena, el viejo París, ocio, materialismo antropológico, historia de sectas, escuela politécnica.*

He copiado el índice de los "Apuntes y materiales" porque de algún modo creo que puede leerse allí una herencia teórica y metodológica. Los vaivenes de este índice, entre objetos materiales y simbólicos, intentan capturar la historia en sus "cristalizaciones menos evidentes", como le escribe Benjamin a su amigo Scholem

en 1935. El índice traza un recorrido de fichas, donde se copian citas y se escriben cortos comentarios: una especie de cuaderno de recortes, donde Benjamin expande y disciplina el *collage* surrealista explotando la potencialidad que encierra la consideración de elementos dispares con la idea de que su diferencia ilumina los rasgos de cada uno de ellos. "El trabajo representa la valorización filosófica del surrealismo", le escribe también a Scholem. Más tarde, en un característico movimiento de inversión, Benjamin buscará que la primacía surrealista del sueño y del mito se desplacen a favor de la historia y la vigilia, conservando, sin embargo, la aproximación de elementos contrapuestos que había descubierto en el *collage*.

El método poético en acción: Benjamin es sensible a lo más extraño, a lo excepcional, a lo fuertemente individual de la experiencia; descubre en lo raro, el significado general, en lugar de buscar lo general en lo habitual y en la acumulación de lo mismo. Su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles. Construye un conocimiento a partir de citas excepcionales y no sólo de series de acontecimientos parecidos. Cuando lo raro o la excepción son significativos, remiten a lo general por el camino del contraste iluminador. Por supuesto, ese contraste no puede ser arbitrario. La forma

de la evidencia histórica, piensa Benjamin, se encuentra en las imágenes que condensan, como la iluminación poética, elementos muy lejanos, cuyo vínculo era secreto pero no inmotivado.

Esta distancia que la imagen establece y, al mismo tiempo, anula, es filosófica y metodológica. En efecto, el "método Benjamin" (si se permite esta expresión inusual para su objeto) es, como la estrategia surrealista, una aproximación entre dos registros que, cada uno en sí mismo ha perdido su verdad, pero cuya contraposición instituye un sentido. Refiriéndose a la forma compositiva de *Nadja* de Breton, en su ensayo "Surrealismo", Benjamin afirma: "Tropezó por de pronto con las energías revolucionarias que se manifiestan en lo 'anticuado', en las primeras construcciones de hierro, en los primeros edificios de fábricas, en las fotos antiguas..." Este conocimiento del futuro en lo viejo proviene de una capacidad (poética/política) de establecer el vínculo que ilumine ambos términos, violentando su lejanía. Se trata de la superposición de dos temporalidades: "La verdad histórica se genera en la imagen dialéctica por el contacto entre el 'ahora de su cognoscibilidad' y momentos o coyunturas específicas del pasado".[4]

[4] Ricardo Ibarlucía, *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*, Buenos Aires, Manantial, 1998, p. 73.

Las citas, llevadas de un lado a otro, arrancadas de su origen textual, reproducen este movimiento. Con las citas, Benjamin tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos con la noción de intertextualidad: las incorpora a su sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados, las copia varias veces, las parafrasea y las comenta, se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar. Les hace rendir un sentido, exigiéndolas.

Repite citas a veces precedidas de un comentario corto, otras veces incorpora esas citas a un texto más extenso en el que ya han adquirido el aire de la prosa benjaminiana, transformándose como si Benjamin las hubiera escrito y no copiado. Lo mismo hace con sus propios textos, a los que trata como citas, desplazando párrafos de un trabajo anterior a uno siguiente, recomponiendo frases o cambiando un adjetivo.

Laboriosamente copiados, los párrafos ajenos y la repetición de los propios llenaron cuadernos y cuadernos a la espera de que apareciera ese lugar donde eran indispensables. Nadie como Benjamin supo encontrar la cita, nadie como él aprendió a disponerla en el texto: hacerla ingresar brutalmente, sin que nada la anunciara, o por el contrario alargar la espera de una cita hasta que se abriera el vacío justo; nadie como Benjamin conoció el arte de la repetición de la cita, de la repetición del propio texto como cita oculta, produciendo en sus lectores una sensación de reconocimiento que se niega, de extraña duplicación nunca del todo idéntica.

Benjamin encadena las citas, las modela y las corta como si fueran una escritura personal, las dispone en la página con un sentido de composición. A Adorno le escribe, a propósito de su trabajo sobre Baudelaire, que todavía (y ha pasado años leyendo esos libros) está buscando una cita de Poe que ilumine lo que quiere decir sobre la multitud en la ciudad moderna. Para Benjamin, el arte de la escritura se une al de citar: porque en el cambio de lugar, la cita viaja de una escritura a otra, es arrancada de su escritura original, de su aura, para hundirse en otra escritura, rodeada de otras marcas y de otros sentidos.

El arte de la cita une dos cualidades que Benjamin cultivó personal e intelectualmente: la amistad y la reserva. Su correspondencia con Scholem y su correspondencia con Gretel y Theodor Adorno son una prueba: cartas a la vez sinceras y escondedoras, donde no se dice todo lo que el otro espera, donde la vocación de secreto, que Benjamin cultivaba, se mezcla con la necesidad de comunicar y el reclamo de ser leído. El arte ejercido por Benjamin en estas cartas es pare-

cido al de la cita: toma la palabra de su interlocutor, da vueltas alrededor de ella, le responde y, muchas veces, vuelve a transcribirla en la carta propia. Hospitalario a las sugerencias que recibe, amistoso y ávido de diálogo, Benjamin es también mesurado y muchas veces misterioso. Siempre, sin embargo, necesita de ese impulso que es el texto ajeno, la relación íntima con la escritura de otro, para su propia escritura.

Cuentan que Benjamin era un conversador fascinante; como escritor, esta cualidad dialógica lo empuja hacia la cita, esa amistad con la escritura ajena, que es a la vez un reconocimiento, una competencia y un combate. Su reserva lo llevó a trabajar la cita con las prevenciones con que un cuerpo toca a otro cuerpo desconocido, haciéndola pasar primero por sus cuadernos de notas, para acercarla, en el movimiento de la caligrafía, a la respiración de su escritura.[5]

La cita no es sólo la presentación de una prueba de lo que se quiere demostrar (como en los escritos convencionales) sino una estrategia de conocimiento. Si la verdad del Libro no escrito se descubre en esos miles de citas, ellas también le permiten a Benjamin mostrar su gusto por el aforismo, que depende básicamente de su forma literaria, de la capacidad de compactación de la idea en escritura, que ha renunciado a la retórica de la argumentación para apoyarse en el recurso poético de la presentación inmediata. La cita comparte con el aforismo su brevedad y su aislamiento respecto de un texto corrido. En realidad, toda cita significativamente elegida funciona como aforismo, una vez que ha sido separada del original donde su encadenamiento es fuerte. Extraída de su espacio primero, la cita pierde las cadenas que la unían a la argumentación que éste presentaba.

Imagen y aforismo como forma de la exposición: desde allí podría también pensarse a Benjamin como romántico o como lector de Nietszche y del vienés Karl Kraus, escritores cuyo pensamiento tampoco pudo prescindir del aforismo.

[5] Sobre los procedimientos de lectura y escritura benjaminianos es particularmente iluminador el capítulo "Homo scriptor" del libro de Pierre Missac, *Walter Benjamin; de un siglo al otro*, Barcelona, Gedisa, 1988.



Verdad de los detalles

Pensando en Proust, Benjamin escribió estas líneas que se refieren también a él mismo: "Quien alguna vez comenzó a abrir el abanico de la memoria no alcanza jamás el fin de sus segmentos; ninguna imagen lo satisface, porque ha descubierto que puede desplegarse y que la verdad reside entre sus pliegues". Dos obsesiones están igualmente presentes en la cita: el camino infinito que se abre con una pregunta sobre el pasado y la búsqueda de un contenido de verdad estético, filosófico, biográfico a lo largo de ese recorrido. Toda la empresa intelectual de Benjamin se dispone en relación con estas obsesiones, que hacen que el trabajo sobre los textos sea, por definición, interminable porque los sentidos rebotan de una dimensión a otra, modificando lecturas anteriores, operando sobre la historia de lecturas.

Benjamin descubre en el recuerdo proustiano algo que iba a ser la condena y al mismo tiempo la marca genial de su propia obra: nada puede ser terminado por completo, todo trabajo supone una construcción en abismo, en la que cada pliegue remite a otro pliegue, y desplegar

las hendiduras de un texto o un recuerdo conduce al encuentro de nuevas hendiduras; alisar una imagen, como le gustaba decir, es encontrar en la nueva superficie las líneas de la superficie anterior pero modificadas. Como las colecciones (de sellos, de libros, de estampas, de juguetes) de las que Benjamin era un apasionado, el trabajo de la lectura es acumulativo e infinito, siempre incompleto. Como en las colecciones, el orden está siempre amenazado, es siempre un resultado inestable y frágil.

Por eso, en una vida marcada por los desplazamientos y los viajes, la obsesión del orden. Uno de los episodios de su infancia berlinesa trae esta imagen del orden como un recuerdo de felicidad poco habitual, de felicidad libre de las amenazas que, en Benjamin, acosan permanentemente a la conciencia: “El pupitre cerca de la ventana se convirtió pronto en mi sitio preferido. El pequeño armario que estaba oculto debajo del asiento no sólo contenía los libros que necesitaba en el colegio, sino también el álbum de los sellos, además de otros tres que comprendían la colección de postales. Y de la sólida percha en la parte lateral del pupitre colgaba, al lado de mi cartapacio, no sólo la cestita de la merienda, sino también el sable del uniforme de húsares y la caja de herborista. Más de una vez, cuando volvía del colegio, lo primero que hacía era celebrar el reencuentro con mi pupitre convirtiéndolo en campo de acción de cualquiera de mis más caras ocupaciones, como las calcomanías, por ejemplo”.

El pupitre: un calmo territorio iluminado como una estampa, donde cada una de las colecciones tiene su lugar (de la botánica a la numismática) y cada una de las actividades se rinde a esa particular ilusión de sintaxis que es el arte mismo de la colección.[6] La calcomanía, ese pasatiempo-técnica-arte de producir las líneas y los colores a partir de una lámina donde éstos aparecen amortiguados, difusos, ocultos por un velo de papel más tosco y al mismo tiempo translúcido: un pasatiempo verdaderamente benjaminiano, por el cual se anula una materialidad, la del primer soporte de la imagen, para conseguir una verdad, la del dibujo que ese soporte ocultaba pero también hacía posible. Se raspa con las uñas y la yema del pulgar o del índice sobre el papel soporte, pacientemente para no romperlo (porque se rompería la imagen), obligándolo a que resigne sobre otro papel la figura oculta.

En los recuerdos del orden del pupitre y de la práctica de la colección, junto al recuerdo del placer de las calcomanías, bien pueden encon-

[6] Ricardo Forster señala otro aspecto (contradictorio y coexistente) del niño coleccionista: el desorden, cualidad que persistiría también en el coleccionista adulto (R. Forster, *W. Benjamin, T. W. Adorno; el ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, p. 120).

trarse, en ese Benjamin niño, las formas del otro Benjamin, del investigador que persigue los signos de la modernidad, a través de los pasajes de París, de los escaparates y los coleccionistas. Para su libro sobre los pasajes de París, Benjamin reúne, como un coleccionista, centenares de citas, de fotografías, de planos. Establece, y reforma obsesivamente, las partes que serán capítulos futuros; copia textos escritos por otros, pasándolos a sus cuadernos como si fueran calcomanías que, en ese tránsito de un libro a un cuaderno, le entregaran nuevas imágenes.

El coleccionista, dice Benjamin, despoja a la mercancía de su valor de uso, la sustrae de su función práctica, suspende su circulación, para incorporarla a un espacio ordenado y artificioso, impulsado por un imposible y nunca resignado deseo de totalidad. Un trabajo utópico, ya que por definición y por su propia lógica no puede existir colección completa; la pasión del coleccionista se alimenta precisamente del deseo de completitud y del saber que ella es, en el mejor de los casos, provisoria. Sobre la imagen de la colección, podrían pensarse los trabajos de Benjamin: siempre evocan el sentimiento de que no han sido acabados, de que lo que se lee es un fragmento escindido de un todo ideal que sustenta su existencia como fragmento y, al mismo tiempo, vuelve al fragmento provisorio, representante de aquello que nunca podrá ser captado como totalidad orgánica, porque (Benjamin lo sabe) esa totalidad se ha perdido.

La verdad, entonces, vive en los detalles, pero nunca se estabiliza en ellos, pasa de uno a otro y sobre todo, emerge en su contraste. La filosofía, escribe Adorno, "debe dar de baja los grandes problemas, cuya dimensión alguna vez pareció ser garantía de totalidad, mientras que hoy la interpretación se escurre por entre las redes de las grandes cuestiones". Benjamin conoció esta perspectiva filosófica como una pasión por los detalles y la practicó con la agudeza de lo que Adorno definió como "mirada microscópica". La originalidad de Benjamin se manifiesta en este trabajo de atrapar lo verdaderamente significativo en lo pequeño y lo trivial. Como Baudelaire, descubrió en la moda, en las colecciones, en los panoramas, el espíritu de una época que no puede captarse en sus grandes movimientos sino en la insignificancia aparente del detalle, abstraído, recortado y fijado por la mirada de Medusa, como Benjamin llama a la mirada de los surrealistas. El ojo ilumina lo inusual y lo particular con la certeza de que allí está una clave. La mirada de la Medusa captura lo fugitivo, lo fija como un alfiler fija la mariposa a la colección.

Miniaturista, Benjamin se fascina con la sintaxis de los detalles y colecciona esos objetos, muchas veces banales, que los incluyen con ge-

nerosidad representativa: "Ese día compré, en el Museo Kustarny una caja más grande en cuya tapa aparecía pintada, sobre fondo negro, una cigarrera. A su lado hay un arbolito muy delgado y, junto a éste, un niño. Es una escena invernal, pues en el suelo hay nieve". El día anterior, también en Moscú, había comprado otra caja con dos muchachas sentadas junto a un samovar. Enseguida, encuentra unas postales invendibles de la época de los zares y, poco después, se desplaza por un museo repleto de cuadros paisajísticos y narrativos con títulos francamente sentimentales: "La pobre institutriz llega a la casa del rico comerciante" o "Conspirador sorprendido por los gendarmes". Es sólo un día de enero en Moscú y Benjamin anota en su diario estos recorridos tan diferentes pero oscuramente vinculados por la mirada que ilumina lo banal produciendo, al incorporarlo a la colección o al relato, una verdad. Los objetos banales, precisamente, son aquellos que exigen la mirada más detallista.

En estos recorridos que inventa en las ciudades (Berlín, Moscú, París), Benjamin alcanza la iluminación profana: una forma secular, material, de revelarse la verdad. El arte (Benjamin lo anotó muchas veces a propósito de los surrealistas) tiene una capacidad muy intensa de producir estos encuentros inesperados entre sentidos diferentes. Vale la pena subrayarlo: ni

relativista ni escéptico, Benjamin trabajó decididamente en la empresa de saber qué significaba el arte en relación a su contenido de verdad. Creía que ésta era una pregunta fundamental de la crítica literaria, la que le daba un lugar en relación a la filosofía (a la teológica o a la materialista). Como en la rememoración, este contenido de verdad se esconde en los pliegues y los detalles de una materialidad que Benjamin sabe infinita pero que sólo puede manifestarse y conocerse en una flexión de la historia. La verdad, como una presa de caza, salta en lo concreto.

Benjamin es subversivo por la corrosión a que somete sus materiales artísticos, sin duda. Pero más todavía por esta idea, que no desaparece de su empresa teórica y crítica: la existencia, secreta y esquiva, de un contenido de verdad que produce un saber y está tendido hacia una dimensión práctica. El arte, como escenario privilegiado de este saber, lleva las marcas del pasado, de la explotación y el dolor; y anuncia el futuro. Pero no hay síntesis sino conflicto: la forma de su verdad es la contradicción.

El crítico literario

¿Sobre qué traducciones se asienta definitivamente la lectura de Benjamin en español? La historia comienza en Buenos Aires, pasa por Venezuela y se afinca en España.

Una de las rarezas argentinas (hoy irrepetible) fue la publicación, en 1967, con traducción de Héctor A. Murena, en la colección "Estudios alemanes" de la editorial Sur, de ocho ensayos de Benjamin (entre ellos "Sobre algunos temas en Baudelaire" y "La tarea del traductor"). Sin embargo, la traducción de Murena sólo introdujo a Benjamin ante un pequeño núcleo de conocedores. A este espacio restringido se agregó una edición de 1970, impresa en Venezuela por Monte Ávila, que con el título *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* presentaba algunos artículos de las *Iluminaciones*, en traducción de Roberto Vernengo. Naturalmente esta selección incluía también el trabajo sobre Baudelaire que, junto con "París, capital del siglo XIX", quizás sea el texto estrella de Benjamin frente a un público más extenso que el del resto de sus ensayos.

Poco después, en Madrid, Taurus publicó cuatro tomos de *Iluminaciones*, tres de ellos organizados y traducidos por Jesús Aguirre. El primero, *Imaginación y sociedad*, apareció en 1972; ese mismo año se conoció también el tomo probablemente más leído, *Poesía y capitalismo*; en 1975, las *Tentativas sobre Brecht*; y mucho después, en 1991, el que lleva el título de *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, con selección y prólogo de Eduardo Subirats. Durante bastante tiempo, los volúmenes de esta antología benjaminiana formaron el corpus conocido en español. Nunca pareció demasiado buena la traducción pero, evidentemente, era lo que estaba a la mano.

Así, las traducciones de Taurus marcaron el comienzo del "fenómeno Benjamin" en la Argentina. Se podría considerar la hipótesis de que los libros de Benjamin, Habermas, Adorno y Marcuse, publicados en la colección "Estudios alemanes" de Sur, pertenecían a un espacio no estimado por el público intelectual de izquierda que, poco después, convertiría a Benjamin en una moda apasionante. Este juicio, que se apoya en razones ideológico-culturales, habla más de los conflictos argentinos de los años sesenta y setenta que de otra cosa. Las publicaciones de la revista *Sur* y de su editorial remitían a un mundo muy diferente al de los jóvenes de izquierda, lectores de Benjamin a comienzos de los años

setenta. Por eso, mi generación leyó a Benjamin fundamentalmente en los libros españoles.

Esos volúmenes de Benjamin, las *Iluminaciones* editadas por Taurus, son predominantemente literarios. La afirmación, sin embargo, presenta un problema. Benjamin es reclamado hoy por un espacio filosófico, donde se ubican ensayos como "Sobre el programa de la filosofía venidera", incluido en *Iluminaciones IV*. En efecto, Benjamin está inscripto en ambos espacios (el de la literatura, el de la filosofía) por dos motivos: por su reflexiones estéticas y por la dimensión filosófica que siempre articuló su proyecto crítico.

Benjamin no expuso su estética de modo sistemático; como es característico, las observaciones se dispersan en los textos sobre el surrealismo o sobre Brecht, o en "La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica". Sin embargo, sus ideas estéticas se concentran singularmente en un tema: la producción poética de un contenido de verdad que libera energías revolucionarias.

Iluminaciones I incluye un ensayo célebre: "El surrealismo. La última instancia de la inteligencia europea", de 1929, donde aparece la fórmula "iluminaciones profanas" (en oposición a las iluminaciones de la religión) que muestran, en el trabajo poético de la imagen, la unión de elementos aparentemente lejanos cuyo encuentro produce una revelación y un impulso de reconversión del tiempo histórico. La iluminación

profana capta la existencia de algo no visto antes: es la potencialidad de conocimiento de lo estético. La condensación formal y semántica de la imagen produce un saber que es social pero que sólo lo es *a través* de lo artístico. Y este saber pone en movimiento un impulso revolucionario, de redención del pasado en el presente.

La dimensión filosófica de la crítica literaria benjaminiana se apoya en una trama de tesis que pertenecen a dos vertientes: una materialista, la otra mesiánica. Creo que ninguna de estas vertientes prevalece del todo. Benjamin mantuvo siempre la tensión entre una perspectiva materialista y una dimensión utópica, moral, que debe capturar en el pasado la huella de la explotación (o de la barbarie, para decirlo con sus palabras) para redimirla.

La articulación de ambas perspectivas vuelve densa, convulsionada y muchas veces enigmática, la ininterrumpida vocación interpretativa de Benjamin. De su relación con el surrealismo, conservó el movimiento de leer el pasado como si fuera un sueño, donde lo viejo perdura como ruina y lo nuevo emerge como fragmento. Pero ese sueño debía ser reconducido al "despertar" y a la "historia". Intrigado por los orígenes (como lo prueban sus ensayos sobre el lenguaje), Benjamin, como Freud, construyó ficciones filosóficas para pensar las diversas y silenciadas pre-historias del presente.

Pensar el pasado del modo en que emerge, muchas veces violentamente, en el presente. Descubrir de qué pre-historia está hecho el presente que muestra, en lo arcaico, los desgarramientos y las deudas con el pasado. Cito a Franco Rella: lo que Benjamin encuentra en Proust es "el shock, la imagen que relampaguea en el momento de peligro, el trauma de la memoria involuntaria, que da al historiador la mirada aguda de la crisis".[7]

El presente (el capitalismo) tiene siempre un carácter enigmático y crítico. No es la historia el único enigma, sino la configuración actual que se manifiesta desarticulada como una pesadilla. Su forma de conocimiento es la imagen dialéctica. Entre estos dos extremos trabajó Benjamin: el de la manifestación de la historia como paisaje en ruinas, y el de su conocimiento por una escritura que fuera capaz de construir una imagen en tensión, contradictoria precisamente porque en ella también deben articularse los extremos de la materialidad con los del significado.

Este es el problema que queda planteado sobre todo en el volumen II de las *Iluminaciones*, cuyo subtítulo es *Poesía y capitalismo*. Adorno y Benjamin debatieron, a propósito de estos trabajos sobre París en el siglo XIX, de qué modo

[7] Franco Rella, *El silencio y las palabras; el pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 158.

podía construirse una mediación dialéctica entre los hechos materiales y los discursos. Para Adorno, Benjamin nunca cumplió del todo con ese programa y siempre tuvo la tendencia a unir, de modo violento, casi *monstruoso*, los datos materiales y los simbólicos. Adorno pensaba que Benjamin era poco dialéctico, que construía sus iluminaciones críticas uniendo extremos cuya articulación no exploraba suficientemente.

Es irónico que hoy, volviendo a leer *Poesía y capitalismo*, tengamos la impresión completamente opuesta: lejos de parecernos deterministas, estos ensayos siguen sorprendiendo por la originalidad de los objetos que son puestos en una relación significativa. Al elegir esos objetos, Benjamin forma parte de quienes hicieron historia material en el siglo XX. Esos historiadores son precisamente los que cita en la obra sobre los pasajes de París.

En *Poesía y capitalismo*, los objetos que eligió Benjamin ponen de manifiesto una originalidad radical. Basta leer el índice del libro: pasajes, panoramas, exposiciones universales, interiores, calles, barricadas. Nadie hasta entonces había pensado a la cultura tan profundamente sumergida en su medio material y urbano. Este segundo tomo de *Iluminaciones* incluye tres ensayos: uno sobre el París del segundo Imperio, otro sobre algunos temas en Baudelaire y el tercero, el famosísimo "París, capital del siglo XIX". Cada

uno de estos ensayos descubre pistas que Benjamin procuró reconducir hacia una convergencia improbable (en el límite, imposible) en el libro no escrito sobre los pasajes de París. Cada una de estas pistas es novedosa por varios motivos: la captación de la dimensión social de la poesía de Baudelaire y de la dimensión cultural de las transformaciones materiales y urbanas; el descubrimiento (no existe otra palabra más exacta) de que ciudad y poesía moderna se implican como producciones simbólicas y se presuponen como experiencia.

Iluminaciones II, sin embargo, por esas cosas que suceden con los libros cuanto más complejos son, fue condensado en la figura del *flâneur*, ese paseante urbano, consumidor, neurasténico y un poco dandi que, para Benjamin, sintetizaba una idea: la del anonimato en la ciudad moderna y en el mercado, espacios donde se imponen nuevas condiciones de experiencia. El volumen presenta, sin embargo, no sólo ese retrato de paseante sino una serie de subjetividades cuyo rasgo común bien podría ser una frase de Benjamin: "La difuminación de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad". La sociedad burguesa es captada en el momento en que se pierde una forma de la vida privada, en el momento en que se rearman las relaciones entre privado y público, entre mundo de los objetos y mundo de las mercan-

cías, entre arte original y reproducción fotográfica, entre tradición y moda.

Con Simmel, Benjamin compartió la sensibilidad moderna ante el *shock* producido en las metrópolis. Con Simmel, percibió también ese movimiento en fuga donde todo se vuelve transitorio (por eso, la moda fue central tanto para Baudelaire como para Benjamin). Si quisiéramos clasificar estos textos hoy, según las nociones académicas, el volumen II de las *Iluminaciones* se inscribiría en el amplio espacio del análisis cultural, junto con otros libros, como *Mitologías* de Roland Barthes, que tampoco soñaron pertenecer a esa disciplina de moda.

Sin embargo, como escribió Hannah Arendt: "En los raros momentos en que se tomó el trabajo de definir lo que estaba haciendo, Benjamin se pensó a sí mismo como crítico literario, y puede decirse que si alguna vez aspiró a lograr una posición en la vida, fue la del 'único crítico verdadero de la literatura alemana' (como lo fraseó Scholem)". Y esto nos conduce de nuevo a *Iluminaciones I*, cuyo título laxo y demasiado vago aunque parezca designar un campo del saber, *Imaginación y sociedad*, quizás no ponga inmediatamente en evidencia que reúne algunos de los mejores trabajos de Benjamin como crítico de literatura. Dos de ellos, de 1929, sobre Proust y el ya citado sobre el surrealismo, todavía parecen insuperables.

En "Una imagen de Proust", Benjamin sintetizó varios años de trabajo sobre *A la búsqueda del tiempo perdido*. Ya había traducido *A la sombra de las muchachas en flor* y *Del lado de Guermantes* y concluido un manuscrito, perdido hasta hoy, con la traducción de *Sodoma y Gomorra*. Bajo la forma aforística que, con frecuencia, tienen los remates benjaminianos (largos párrafos intrincados e intercalaciones fulgurantes), Benjamin señaló las claves proustianas.

La primera, es simplemente una bella imagen, casi transparente en su sencillez: "la sintaxis de sus frases sin riberas". La segunda, una definición de la novela: "Construir toda la edificación interna de la sociedad como una fisiología del chisme". La tercera, una caracterización de la mirada de Proust sobre la sociedad que está describiendo: "La crema de la sociedad era para él un clan de criminales, una banda de conspiradores con la que ninguna otra puede compararse... El análisis de Proust del esnobismo, que es mucho más importante que su apoteosis del arte, representa el punto culminante de su crítica a la sociedad". Finalmente, una teoría de la memoria donde el olvido es más vasto y más estructural que el recuerdo, donde el recuerdo es sólo una aventura excepcional del olvido.

Todavía puede pensarse a Proust en estas cuatro frases. Sin duda, se dirá, Benjamin es un autor inmensamente citable. Él, que tenía la am-

bición de componer un libro entero de citas, es el paradigma de la cita.

Desde una perspectiva de crítica literaria que se inscribió casi siempre en la filosofía, Benjamin, sin embargo, tiene el genio del detalle y la capacidad de visualizar un texto estableciendo conexiones originales, impensadas. Un sólo ejemplo de "Construyendo la muralla china", incluido en *Iluminaciones I*. En *El proceso* de Kafka, recuerda Benjamin, Joseph K. entra en una buhardilla, donde sesiona un tribunal; el público, sentado muy cerca del techo, agobiado por esa proximidad, resguarda su cabeza con almohadones. La imagen es, en sí misma extraña. Benjamin encuentra una semejanza: el público está sentado como figuras en un capitel de iglesia medieval, adaptadas a la forma curva y estrecha del remate arquitectónico: "Naturalmente, ni qué decir que Kafka no pretendió imitarlas. Pero si tomamos su obra como un disco reflectante, aparecerá ese capitel, que desde hace mucho tiempo pertenece al pasado, como objeto propiamente inconsciente de la descripción. La interpretación habría entonces apartado su reflejo en sentido contrario del espejo tan lejos como había buscado el modelo reflejado. Con otras palabras, en el futuro".

En la semejanza encontrada por Benjamin en Kafka se puede captar el proceso crítico. En primer lugar, su capacidad para visualizar la escritura, como lo hace con los poemas de Baudelaire leídos en la escena parisina; en segundo lugar, su propia potencia de simbolización que se convierte en estrategia crítica; en tercer lugar, la captación del juego de los tiempos históricos (pasado, presente y futuro) en una condensación operada por Kafka y descubierta por su lector, Benjamin.

Hay que recordar que las semejanzas le preocuparon tanto en literatura como en teoría del lenguaje, por ejemplo en dos artículos de las *Iluminaciones IV*: "La enseñanza de lo semejante" y "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos". La semejanza, para Benjamin, no es identidad, porque si lo fuera perdería el carácter perturbador del parecido, para instalarse en el momento reconciliado de lo igual. Encontrar semejanzas es construir una imagen crítica (en los dos sentidos de la palabra crítica).

Lo que llamamos crítica literaria culmina en estas páginas. Y están, todavía, las *Tentativas sobre Brecht*, tercer volumen de las *Iluminaciones*. Allí se incluye un texto citado hasta la extenuación, "El autor como productor", donde Benjamin establece una hipótesis moderna y modernista de relación entre literatura y sociedad: la técnica literaria, como concepto que supera la idea de forma y de tendencia ideológica de los textos, hace posible un análisis materia-

lista de la literatura. Brecht es, naturalmente, el interlocutor de estas observaciones de Benjamin. El lugar del escritor en la institución literaria y la conciencia de las relaciones materiales y simbólicas que se establecen con ella, colocan estos textos en línea con una dimensión sociológico-política del materialismo estético.

Adorno descubrió bien las tensiones presentes en los escritos benjaminianos. Ellas no se resuelven y, por eso, no hay "teoría benjaminiana" estabilizada, sino campo dinámico de fuerzas teóricas y críticas. No tengo dudas de que Benjamin mantiene estas tensiones en un equilibrio arriesgado. Probablemente por eso todavía hoy pueda leérselo como a un contemporáneo.

Postbenjaminiana

En *Infancia en Berlín hacia 1900*, puede leerse: "Se ha descrito muchas veces lo *déjà vu*. No sé si el término está bien escogido. ¿No habría que hablar mejor de sucesos que nos afectan como el eco, cuya resonancia, que lo provoca, parece haber surgido, en algún momento, de la sombra de la vida pasada?" La pregunta de Benjamin en "Noticia de un fallecimiento" se refiere a una experiencia de infancia que sólo es recuperada en su secreto sentido muchos años después. Ya adulto, Benjamin descubre la razón del minucioso relato que su padre le hizo, una noche, sobre la muerte de un primo. Los detalles del relato paterno ocultaban la verdadera razón de la muerte. Creo que la observación de Benjamin puede ser una guía para leer sus propios textos. Mi experiencia con ellos me ha enseñado que se van abriendo a lo largo del tiempo como un abanico (la imagen es también de Benjamin y también de *Infancia en Berlín*) y que podemos leer en ellos cosas que antes habíamos pasado por alto, zonas ocultas que no supimos ver o que no pudimos incorporar al re-

cuerdo hasta que, años después, el mismo texto de Benjamin las activa como un eco. Hice la prueba de escribir algunos de esos ecos a propósito de una relectura de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Todos los epígrafes y entrecomillados pertenecen a ese ensayo de Benjamin.[8]

I. Árboles en el shopping-mall

En el país de la técnica, la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una orquídea.

Los shopping-malls son un capítulo de la tecnologización de la ciudad. En ellos, el mercado ya no recurre a ningún artificio para ocultar su naturaleza universal. Una misma técnica se utiliza en la producción escenográfica de mercados idénticos. Por eso, la tecnología es un factor decisivo: nada puede entregarse al azar o a las ocurrencias individuales, ni la circulación de las personas, ni la circulación de las materias, ni el espacio. Si el mercado tuvo su origen a cielo abierto, y persistió en la calle, las galerías decimonónicas descubrieron, por primera vez, las

[8] Tanto la traducción del título como todas las citas (en las que se introdujeron algunas modificaciones) fueron tomadas de: Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973 (prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre).

ventajas de un *continuum* espacial y temporal independizado radicalmente de cualquier peripecia que perturbe su funcionamiento. El ideal del shopping-mall no es el pintoresquismo (que el capitalismo reserva para las excursiones turísticas o los enclaves miserables) sino el *confort*. La calle nos recuerda, aunque de manera intermitente, que la intemperie existe y no todo está bajo control.

Los shopping-malls, en cambio, son un invento que se separa definitivamente de la temporalidad y la intemperie. Como sistema autorregulado, el shopping-mall se anticipa a todas las necesidades de sus visitantes: no existen ni el frío ni el calor, no hay montaje aleatorio de sonidos mecánicos y naturales, no hay conflicto de estilos (el shopping-mall destruye los estilos incluso cuando pretende conservarlos). Sobre todo: no existen las diferencias nacionales. Los shopping-malls y los *resorts* turísticos unifican su forma y repiten escrupulosamente una tipología, que varía sólo en algunos elementos accesorios. Esto se puede probar en cada una de las piezas ensambladas en un shopping-mall, pero detengámonos en un sólo ejemplo: los arbustos y plantas.

Se trata siempre, en todo el mundo, de las mismas plantas: arbustos que no alcanzan a ser miniaturas, pero tampoco tienen el tamaño de las especies "naturales". Más bien, se caracterizan por un *tamaño intermedio*, imprevisto no

sólo por la naturaleza sino también por la jardinería anterior a la invención del shopping-mall. Son monstruosos no porque se alejen de la naturaleza sino porque intentan imitarla ocultando, precisamente, la imitación. Un jardín barroco trabaja sobre la naturaleza como si ésta debiera ser destruida y reemplazada por el arte de la jardinería; para el artista barroco, la naturaleza es una materia, como el mármol, que puede ser tallada, modulada, dispuesta contrariando sus leyes todo lo que sea necesario para lograr un efecto que asombre o encante por su diferencia respecto de la naturaleza en libertad. Un arbusto de shopping-mall, en cambio, procura intensificar el concepto de "árbol" pero colocándolo en un recipiente que convierte al "árbol" en planta monstruosa, cuyas hojas son más verdes, más relucientes y más perfectas que las de cualquier árbol que hayamos conocido nunca. A diferencia del jardín barroco, las plantas del shopping-mall no son geométricas. La jardinería del shopping-mall quiere reproducir el árbol adaptándolo a la escala y el brillo de la galería comercial.

Esto responde perfectamente a un espíritu de época que, en el medio del más delirante despliegue tecnológico, siente nostalgia por la naturaleza (cuya relación se ha perdido probablemente para siempre y, además, nunca exisitió como relación "buena" o espontánea). Esa nostalgia recurre a un *Ersatz:* las hojas demasiado lustrosas de los árboles producidos por la ingeniería botánica representan el árbol ausente con el "árbol" que lo reemplaza. Se trata de un "árbol" signo. La botánica es localizada geográficamente, las plantas-signo son globales.

Así, el shopping-mall quiere decirnos que no renuncia a la naturaleza. No obstante, se separa de ella de manera completamente nueva y radical. En el shopping-mall respiramos aire reciclado, las luces son siempre artificiales y jamás se mezclan con la luz atmosférica, los sonidos del exterior, por decisión arquitectónica, no deben traspasar las paredes fortificadas del recinto; la ausencia de ventanas niega toda comunicación con el afuera. Sin embargo, de manera infantil y con voluntad de producir un efecto de escenografía "ecológica", los patios del shopping-mall no pueden prescindir de sus árboles, los mismos árboles en todo el planeta, indiferentes al desierto que rodea al shopping-mall, o a la ciudad decimonónica en la que éste se ha incrustado.

En el shopping-mall, la jardinería no busca el efecto maravilloso del artificio, ni la inspiración romántica del paisaje campestre, ni la culminación abstracta de las miniaturas de un jardín japonés. Lejos de estos ejemplos, su originalidad se apoya en la buscada incongruencia entre arquitectura y decoración "natural". En medio de la polución visual de los carteles, los anuncios y los

letreros, los árboles del shopping-mall están allí para probar que, si un shopping-mall es el universo bajo su forma de mercado, nada del universo puede serle ajeno. La tecnología del shopping-mall necesita, para cumplir adecuadamente sus fines, expulsar cualquier recuerdo del mundo exterior y convertirse en un espacio abstracto y universal. Sin embargo, como en la sociedad hipertecnológica prospera una ideología "naturista" (una especie de ecologismo blando y romántico), se necesita del verde de los árboles como garantía, precisamente, de que la universalidad tecnológica no deja nada afuera. Ni siquiera a los árboles que, embutidos en su macetas y detenidos en la mitad de su crecimiento, son una escenografía de ciencia ficción: hierbas verde esmeralda en un paisaje de silicio o, como escribió Benjamin, la orquídea imposible en que se ha convertido la realidad.

II. Film y clip

El proceso de asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes (cinematográficas) queda enseguida interrumpido por su constante cambio.

Las imágenes necesitan *tiempo*: para que recorramos visualmente un plano fijo; para que un plano-secuencia nos muestre el tiempo en

su transcurrir narrativo; para que, como lo fraseó Benjamin, podamos operar un "proceso de asociaciones". Hay un umbral de tiempo que es indispensable al cine; porciones de tiempo inferiores a ese umbral destruyen la posibilidad de que, tanto en los films clásicos como en los modernos, en Eisenstein o Ford, en Godard, Jarmusch o Chantal Ackerman, surja un sentido.

Hasta hace pocos años, las imágenes fílmicas debían sucederse unas a otras para que existiera un film, y debían sucederse administrando el tiempo de su duración. Un principio de legibilidad regulaba la variación señalada por Benjamin como su "constante cambio". El cine (incluso los productos más triviales que los grandes estudios repartían sobre las pantallas del planeta) requería que cada plano fuera reconocido como plano: si el espectador no veía a John Wayne dudando si seguir o no la caravana que abandonaba el fuerte amenazado, perdía una indicación precisa sobre la naturaleza del personaje. El plano no era complicado pero exigía un tiempo de visión para recorrerlo y su sentido no se agotaba de inmediato. Por el contrario, debía ser recuperado más tarde, en el transcurso del film, donde ese sentido terminaría de completarse. El espectador podía ser "distraído" (para usar el adjetivo con que Benjamin califica al público de cine), pero tenía que

realizar esas operaciones frente a grandes films como *She Wore a Yellow Ribbon* o *Río Bravo*, y también frente a productos menores. Desde este punto de vista, el cine clásico (incluso el cine de acción) era *lento*. Como lo es, también, una película de Jarmusch, donde larguísimos desplazamientos sobre paisajes completamente banales nos obligan a soportar la *duración* del tiempo. El cine era tiempo y presentaba al tiempo como su materia narrativa.

Eso *fue* el cine, cuya compleja naturaleza temporal Walter Benjamin no pudo ver del todo. Sus observaciones se adecuan proféticamente al postcine.

En el postcine, las cosas son diferentes. La visión se ha modificado porque el tiempo ha dejado de contar como elemento fundamental. Naturalmente, el postcine sigue transcurriendo en el tiempo: usa al tiempo como soporte y como medio, pero ha abandonado la problemática estética y filosófica del tiempo que caracterizó al cine. El postcine no se interesa por la duración de los planos sino por su acumulación, porque la duración del plano es algo que ya está casi decidido antes de comenzar a filmar: los planos deben ser entre cortos y cortísimos. El postcine es un discurso de alto impacto, fundado en la velocidad con que una imagen reemplaza a la anterior. Cada nueva imagen debe superar a la que la precedió.

Por eso, las mejores obras del postcine son los cortos publicitarios y los video-clips. Estos dos géneros fundan su estética en el borramiento: la imagen A debe ser borrada cuando aparece la imagen B, que debe ser borrada cuando aparece la imagen C y así sucesivamente. Sin borramiento, las imágenes mostrarían de manera demasiado evidente su naturaleza de *stock-shots*, por una parte. Por la otra, si no hubiera borramiento inmediato de la imagen A con la aparición de la imagen B, no habría ninguna posibilidad de lectura, ya que la velocidad de la sucesión de imágenes es mayor que la de una construcción mental de sentidos. Sólo una computadora podría leer un video-clip como cualquier espectador de cine leía un film de Chaplin. Nadie es tan veloz.

El cine no podía ser visto con una disposición totalmente "distraída": incluso el más sencillo argumento de un policial o una comedia requería la recuperación de imágenes que habían transcurrido media o una hora antes. Por el contrario, el arte del clip y del corto publicitario exige que las imágenes anteriores se debiliten, se compacten, se superpongan y dejen libre el espacio para las imágenes que siguen.

El atractivo de la novedad incesante se articula con el poder de los íconos que anclan la novedad en un espacio cultural reconocible: Madonna

o Bono cosen el sentido de los centenares de planos de un clip que, por la fuerza de la iconicidad de Bono o de Madonna, no es sólo una fuga hacia adelante. El espectador puede ir borrando las imágenes como si sus párpados fueran un limpiaparabrisas, porque sabe que el ícono permanece, asegurándole la ilusión de una continuidad que la sintaxis del clip ha fragmentado infinitamente.

III. *Sintaxis desleal*

El público es un examinador, pero un examinador distraído.

El zapping es un procedimiento que la técnica, relativamente sencilla, del control remoto ha hecho posible. Con el zapping, una sintaxis aleatoria amenaza a la sintaxis de cualquier film o programa de televisión. No importa cuánto alguien haya pensado la relación entre una imagen y otra, el zapping tiene la capacidad de quebrar esa relación e instalar una nueva, imprevista en el momento en que un film era editado. Pero el zapping no es sólo posible por razones técnicas, ni su único origen está en un *gadget* como el control remoto.

Por el contrario, el zapping presupone también espectadores adiestrados en la velocidad

de alto impacto de las imágenes de televisión y de video. En el momento mismo en que estos espectadores consideran que la intensidad del impacto no es suficiente para mantener despierto su interés, aprietan el botón y organizan una nueva sintaxis de imagen. Nadie se atiene a una necesidad estética o ideológica en la sucesión de las imágenes. Sólo el deseo del espectador, que huye del aburrimiento y exige ser permanentemente distraído, organiza desde el control remoto hogareño un uso tecnológico que reemplaza la edición del film y el *switcher* de las cámaras televisivas en los estudios.

Con el zapping, se persigue una intensidad de imagen que nunca parecerá suficiente y se imprime una velocidad de sucesión de planos que nunca se considerará excesiva. La atención no tolera ninguna dilación ni acepta la idea de esperar un sentido. Por el contrario, distraídamente, se persigue un sentido que no está en ninguna parte. Último recurso técnico de la desesperación ante el fluir del tiempo, el zapping ha sido el invento interactivo que ningún ingeniero de las industrias audiovisuales quiso inventar. El mercado, que necesita de la fidelidad de su público, se ha encontrado, paradójicamente, con un "examinador distraído" pero infiel.

IV. Jazz

La técnica de reproducción desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. La unicidad de la obra de arte se identifica con su imbricación en la tradición. ...su unicidad, o dicho con otro término: su aura.

Consideremos el jazz como caso que resiste las ideas de Benjamin expuestas en los epígrafes. La reproducción técnica de la *session*, casi contemporánea a la primera etapa de esta música, hizo posible la trasmisión de una tradición, primero dentro de la comunidad negra minoritaria, reprimida y discriminada; luego, su transferencia a la sociedad blanca, que tomó esa música realizando operaciones estéticas y de mercado hasta convertirla, en los años cuarenta, en el epítome de un sonido americano. Es imposible escuchar jazz (de Armstrong a Miles Davis, de Parker a Ornette Colemann, de Bill Evans a Cecil Taylor) sin reponer, en el acto mismo de la escucha, a la tradición jazzística anterior. Esa tradición está presente incluso en las ausencias, en los silencios de la tradición, en las rupturas. El sonido de los instrumentos en el jazz, que es diferente del sonido de esos instrumentos en todo el resto de la música, está construido en continuidad o en debate, en homena-

je o en crítica de la tradición. Cada gran músico de jazz escucha todos los sonidos anteriores de su instrumento hasta alcanzar el que va a ser particularmente suyo.

El jazz es, posiblemente, la música donde el diálogo con la tradición encuentra una *forma*. Improvisación y cita fueron los dos procedimientos en los que el jazz imprimió su originalidad. El jazz es, así, una música contra el olvido. Se toca un instrumento, se compone, se improvisa con el presupuesto *indispensable* de que tanto los músicos como el público están en condiciones de reconocer la cita, trabajar con el recuerdo de lo que falta, discernir las diferencias entre cita y música citada.

Por otra parte, el placer del jazz está en el reconocimiento de la cita no como fragmento muerto del pasado, no como ocurrencia indiferente, sino como elemento vivo de la nueva composición. Escuchar jazz es recordar el jazz escuchado; hacer jazz es presuponer la potencialidad estética de ese recuerdo.

La reproducción técnica, en el disco o *tape*, de una *session* o de una grabación original en estudio, permitió edificar las bases de una tradición cultural: el disco o la cinta refuerzan la presencia de la cita, comunican el presente con el pasado jazzístico y permiten ver cómo un músico discute dentro de esa tradición, ya sea que intente confirmarla o destruirla. Un aspecto ver-

daderamente revolucionario del jazz es su disposición a dar continuidad cultural a una música que, en sus orígenes, parecía estar destinada por la sociedad a la fragmentación o al mero entretenimiento.

La fuerza con la que el jazz superó los límites en los cuales la sociedad blanca pudo encerrarlo para siempre (incluso por el uso blanco del jazz en las grandes orquestas del swing) tuvo uno de sus impulsos en la resistencia a olvidar la tradición cultural de la que provenía. El sonido de cada gran músico de jazz es una de sus marcas personales de originalidad, marca producida en la escucha de la tradición cultural. Sin un anclaje sólido en esa tradición no hay innovación ni ruptura jazzísticas. Precisamente en este caso, la reproducción técnica no operó como un disolvente de los lazos culturales sino como un espacio imaginario de identificación. Sin duda, en la reproducción técnica se pierde el "aura" (lo que Benjamin llama aura: su singularidad de acontecimiento único), pero hace posible que la *session* se inscriba en un movimiento tendido hacia el futuro.

El jazz se extendió a lo largo del siglo XX. Escucharlo hoy supone apropiarse de algunos momentos decisivos de este siglo, que serían irremediablemente silenciosos –*happenings* sucedidos de una vez y para siempre–, si la reproducción técnica no hubiera hecho posible conocer el pasado de una música privada, durante muchas décadas, de partituras, de conservatorios o de academias.

V. *Museum-shop*

La reproducción técnica puede poner la copia del original en situaciones inasequibles para éste. Sobre todo le posibilita salir al encuentro de su destinatario, ya sea en forma de fotografía o en la de disco gramofónico. La catedral deja su emplazamiento para encontrar acogida en el estudio de un aficionado al arte; la obra coral, que fue ejecutada en una sala o al aire libre, puede escucharse en una habitación.

Los *museum-shops* son un escenario fundamental para investigar los usos estéticos contemporáneos. Allí, mucha gente pasa más tiempo frente a la reproducción de un cuadro que frente a su original: se dirige hacia el exhibidor de afiches, selecciona su obra, la toma con ambas manos, la acerca y la aleja de sus ojos, la mira de costado; la deja de lado; toma otra obra, repite la misma operación; vuelve a la primera. A veces se trata de un detalle aumentado de la obra original; con la extrañeza que produce todo

blow-up, ese detalle se puede percibir "mejor" que en el original que cuelga en las paredes de ese mismo museo. Luego, el visitante se dirige hacia las pilas de tarjetas postales. En algunos museos, ellas reproducen prácticamente todas las obras importantes que cuelgan en sus paredes; muchos museos las ordenan por épocas o autores, de manera tal que el visitante encuentra, en miniatura, la secuencia de cuadros que vio en las galerías. Puede, literalmente, tocar esos cuadros; la diferencia de tamaño y la escala reducida los vuelven "familiares". Un *tableau* histórico de varios metros de largo, cuyas zonas superiores son difícilmente visibles, se convierte en un *comic-strip* que puede ser leído con detenimiento y sin esfuerzo físico. Una alegoría en la que los atributos de los personajes eran indecidibles a causa de la pátina o la oscuridad de la paleta, la tarjeta postal los muestra sencillamente iluminados y aplanados por el *flash*.

Las agendas, los cuadernos para anotar recetas de cocina, los índices telefónicos, los diarios íntimos, los libritos para inscribir acontecimientos familiares, los naipes, los posavasos, los manteles individuales, permiten manipular aquellas obras intocables que se acaban de ver en el museo o se sabe que están allí. La fugacidad de una visión directa del original, esa fugacidad que parece siempre una amenaza a la felicidad, es atrapada en las reproducciones. Los

visitantes se tranquilizan en el *museum-shop* porque, a través de una sagaz intervención del mercado, los originales dan la impresión de que ya no podrán escapársele.

La ansiedad que produce el museo se aquieta en el *shop*. Se desvanece el "aura", pero, de alguna manera, el objeto deformado por la falsa iluminación y las falsas proporciones, permanece en las manos del visitante. Mientras que el museo puede ser un lugar sencillamente intolerable por la copresencia conflictiva y la sobredeterminación de originalidades, el *museum-shop* es un lugar ordenado según lógicas accesibles para todos: se trata del orden de los objetos de uso, el orden de los tamaños, el orden de las materias conocidas (papel impreso, cartón, plástico), el orden de los valores de cambio.

Los visitantes conocen mejor esas lógicas (que están incorporadas a sus vidas cotidianas) que las que organizan el museo. Se sienten más cómodos cuando la visión está acompañada de otras actividades que están prohibidas en las galerías donde cuelgan los originales: en el *museum-shop*, los visitantes pueden palpar lo que ven, aun cuando aquello que palpan no sea la superficie donde la mano del pintor ha inscripto su marca, sino la superficie ultralisa de la cartulina. De todos modos no están sólo condenados a la visión desde la distancia que el mismo museo establece (a veces con absurdo desacierto) en sus

galerías. El terror cultural que puede asaltar al visitante frente a los originales que sabe irremediablemente remotos, se atenúa ante las reproducciones que se convertirán, posiblemente, en banalmente próximas.

El *museum-shop* es una visita guiada autoadministrada. Los videos que los museos producen a partir de sus colecciones, una vez que han llegado a casa, pueden convertirse en sustento de curiosas operaciones de montaje hogareño a través del control remoto: impresionistas en *fast forward*, primeros planos de las diosas de Botticelli, *frozen frame* para un paisaje de Constable. También de la restauración de los murales de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina se ha dicho que responde a una estética de acercamiento, que poco tiene que ver con el aura. La reproducción técnica, escribió Benjamin, "al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible", pero también "confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario". En este conflicto entre repetición y acontecimiento único, se ha movido el debate sobre la masificación del arte en el siglo XX. A diferencia de Adorno, Benjamin percibió la contradicción no sólo en términos pesimistas.

Lectores: comentaristas y partidarios

La abundancia de trabajos sobre la obra de Benjamin (que él quizás hubiera juzgado abrumadora e inesperada, un verdadero giro de la fortuna), marca una "hora Benjamin" que se extiende desde Buenos Aires a la costa californiana.[9] Todos reclaman a Benjamin, todos parecen reconocer algo propio en él. Nunca conoció condiciones de lectura tan generosas como las de los años noventa, aunque la Argentina no debe contarse entre las regiones culturales que llegaron tarde a Benjamin: las traducciones de la colección de estudios alemanes, dirigida por H. A. Murena para la editorial Sur, se adelantan a las traducciones españolas de Taurus de los años setenta.[10] Como sea, ni unas ni otras traducciones generaron un fenómeno cultural como el de ahora.

[9] En la Argentina, este "tono Benjamin" del ensayo cultural y filosófico puede escucharse en el texto de Nicolás Casullo que abre la recopilación *Sobre Walter Benjamin; Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza Editorial-Instituto Goethe, 1993. Esa intervención de Casullo ("A modo de prólogo. Actualidad de Benjamin en América Latina") es un ejemplo local de lo que llamo "lectura partidaria".

[10] Véase en este libro "El crítico literario", p. 41.

Hoy, las lecturas de Benjamin se dividen en dos grandes grupos, cuyos nombres pongo entre comillas: los "comentaristas" y los "partidarios". Para decirlo de modo menos enigmático: quienes piensan a Benjamin fundamentalmente en relación con una tradición filosófica o crítica; y quienes lo piensan como filósofo de ruptura (aunque, interrogados, reconozcan sus filiaciones y sus raíces). Las cosas no son sencillas, pero debería agregar que los "comentaristas" no pasan por alto la ruptura introducida por Benjamin en el marco de la tradición; y los "partidarios", a su vez, reconocen la tradición pero establecen con Benjamin un diálogo fundado en el presente.

Como pocos intelectuales del siglo XX, para sus "partidarios" Benjamin es un filósofo de la actualidad, que puede medirse contra todos los temas, contra el objeto de todos los discursos. Se trata de hacer hablar los textos de Benjamin, forzarlos si es necesario, para encontrar en ellos el eco de preguntas radicalmente contemporáneas. Es menos importante lo que Benjamin efectivamente dijo, que lo que Benjamin hoy está diciendo. Esta lectura coloca a Benjamin en la perspectiva del presente y encuentra en él incitaciones para pensar no sólo los temas que Benjamin pensó, sino todos los temas de la posmodernidad (este uso de Benjamin es bien evidente en la academia norteamericana). Para estos

lectores de Benjamin, sus textos (si se me permite la comparación) funcionarían como los films de Hitchcock para Truffaut. Truffaut decía que, cuando estaba filmando y encontraba un problema, recurría a una película cualquiera de Hitchcock, donde invariablemente aparecía una solución. El hecho de que Hitchcock no hubiera previsto esta solución, era indiferente al hecho, que Truffaut certificaba, de encontrarla en su obra.

En estos años posmarxistas, Benjamin se somete a una lectura que recuerda las antiguas lecturas de Marx, no en sus aspectos dogmáticos, sino en sus costados productivos. A partir de Benjamin se define un campo de pensamiento donde sus tópicos se cruzan con las obsesiones de sus lectores. De este modo, Benjamin es reactualizado, y en el límite, *funcionalizado*. Los "partidarios" encuentran, como Truffaut en Hitchcock, fragmentos de discurso benjaminiano que son reinstalados en la trama de sus propios discursos. Como si el corpus benjaminiano fuera una obra teatral, se juega su sentido en nuevas puestas en escena. Por eso, la baja de las interpretaciones marxistas de Benjamin y la suba de aquellas en clave filosófico-teológica.

La otra lectura, la de los "comentaristas", puede llamarse, con más derecho, filológica. Ella reconduce a Benjamin a sus tradiciones, ya sean estéticas, teológicas o filosóficas. Más que

señalar el "campo Benjamin" como ilimitado, va recorriendo sus límites, estableciendo sus vecinos, sus familiares, sus adversarios, sus deudas y sus deudores. Esta lectura instituye un registro más clásico, y por lo tanto, es menos proclive a los usos de Benjamin en problemáticas más propias de quienes lo usan que del propio Benjamin, y más inclinada a la explicación que a la paráfrasis y la cita dialógica.

Desde una perspectiva formal, la lectura filológica es expositiva y avanza por desplazamientos cortos desde el texto de Benjamin hacia la tradición filosófica. La lectura partidaria es intermitente y avanza a saltos desde la cita del fragmento para incrustarlo, con la violencia que también usó Benjamin, en el horizonte actual.

Observando con atención, se puede ver que la lectura "partidaria" ocurre con más frecuencia en América que en Europa. Pero estas perspectivas de lectura a veces se oponen y a veces coinciden en la misma intervención.

Como sea, ambas lecturas certifican la actualidad de Walter Benjamin. Y me gustaría citar a su amigo Adorno para presentar una figura, entre las muchas posibles, de esa actualidad. Definiré esa figura: Benjamin pesimista. Acerca de las "Tesis sobre la filosofía de la historia", escribió Adorno: "Ninguno de los trabajos de Benjamin parece más próximo a nuestras propias intenciones. Esto tiene que ver sobre todo

con la representación de la historia como permanente catástrofe, la crítica al progreso y el dominio de la naturaleza y la actitud frente a la cultura".

La actualidad entonces de Walter Benjamin como pensador de la crisis unifica las lecturas "partidarias" de su obra y, sobre todo, autoriza una entrada libre, en varias direcciones, fragmentaria e irrespetuosa, en el cuerpo de sus textos donde se buscan sentidos más allá del sistema, al que, por otra parte, Benjamin se resistió siempre. Esta lectura coloca a Benjamin en una topografía contemporánea. El carácter fragmentario de los escritos benjaminianos subraya esta posibilidad de relación con su obra: leer a Benjamin cruzándolo a campo traviesa.

Pero es preciso recordar que este pensamiento de la crisis fue también un pensamiento de la desconfianza sobre las coincidencias demasiado plenas. Benjamin funda la posibilidad de la traducción precisamente en el reconocimiento de que la traducción "mantiene una relación desproporcionada, violenta y extraña respecto de su contenido". Y agrega: "La traducción rige espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad y semejanza". No hay plenitud de la traducción, advierte Benjamin, porque ella debe mostrar la diferencia de las lenguas más que su superposición en una restauración imposible de una lengua original.

La advertencia benjaminiana sobre la traducción tiene que ver con su crítica permanente a lo que recién he llamado las coincidencias demasiado plenas. La traducción permite escapar a la incomprensión que Babel puso en las sociedades humanas y sus lenguas, pero esa salida no se abre a partir de la igualdad sino de la diferencia. En este sentido, la actitud más firme de Benjamin consistió en desconfiar de las propias certezas, recelo más necesario incluso que la crítica de las certezas ajenas.

Como pensador de la ruptura, el mismo Benjamin da una señal de alerta que podría aplicarse a nuestros intentos de asimilarlo de manera llana. Escribió: "Mientras la idea del *continuum* arrasa con todo, el *discontinuum* es fundamento de una auténtica tradición". Me parece que en esto reside el carácter verdaderamente subversivo y la actualidad de Walter Benjamin: un pensamiento que no se deja asir, resistiendo la mirada paralizante de la Medusa; una escritura que, citable al infinito, siempre puede contradecirse desde dentro.

Olvidar a Benjamin

Lo que llamamos la academia (ese aparato que adjudica legitimidad y prestigio a los saberes y también dice cuáles son) es diestra en la tecnología de la reproducción: generaliza todo lo que toca. Se podría decir también que la academia es igualadora porque, para estar en ella, casi todo el mundo hace lo mismo, siguiendo las mismas tendencias de un mercado simbólico especializado cuyas dimensiones son, por lo menos, las de occidente. Aunque de manera tardía, por los procesos de descomposición que introdujeron en la vida universitaria las dictaduras militares, hoy es bien claro que el saber universitario se ha normalizado en la Argentina según las reglas de la academia. Esto tiene varias consecuencias, que no es mi propósito analizar acá, excepto en lo que concierne a un punto: la expansión difusa pero amplia de algunas ondas teóricas en barrios distinguidos de la academia argentina. Un ejemplo es la fulminante difusión de la etiqueta "estudios culturales". Otro es la obstinación con que tanto desde la crítica literaria como desde la semiótica y el análisis cultu-

ral se plantea a la ciudad como tema. La "moda Benjamin", que se impuso en los años ochenta, es parte de este fenómeno.

Paseantes que se desconocen y se ignoran, extranjeros, marginales, conspiradores, dandies, coleccionistas, asesinos, panoramas, galerías, escaparates, maniquíes, modernidad y ruinas de la modernidad, shopping-centers y autopistas. Un murmullo donde las palabras *flâneur* y *flânerie* se usan como inesperados sinónimos de prácticamente cualquier movimiento que tenga lugar en los espacios públicos. Se habla de la *flânerie* en ciudades donde, por definición, sería imposible la existencia del *flâneur*. El simple paseante vespertino de una retreta provinciana o de una calle peatonal de dos cuadras de largo se ha convertido en personaje de una novela filosófica urbana, esbozada siguiendo la teoría benjaminia sobre la modernidad en el siglo XIX o sobre las ruinas del capitalismo captadas en el escaparate de sus mercancías.

La cosa no es nueva: esta trasmutación le sucedió a Foucault (de pronto, como dice Oscar Terán, la gente se encontró diciendo que el saber produce poder o viceversa) y a campos tan apasionantes como el de la representación de la historia en la ficción o de la política en el discurso que se erosionaron a través de, literalmente, centenares de ponencias. También hubo una explosión con Bajtin, todo empezó a car-

navalizarse y se generalizó el concepto de parodia para cualquier discurso que no fuera absolutamente recto y, como ningún discurso es absolutamente recto, todos los discursos parecieron paródicos. A Foucault y a Bajtin habría que desagraviarlos.

Estas afirmaciones no evitan el énfasis porque parten de una incomodidad que se vuelve autocrítica pero también crítica de las costumbres de la tribu. No puedo pretextar inocencia porque también me ocupo de estas cosas. Pero en los últimos años se ha producido una inflación conceptual: como el dinero cuando todos los precios crecen y se multiplican, hay nociones que ahora valen muy poco. Deberíamos depositarlas en alguna parte y firmar el compromiso de no usarlas por un tiempo para darles la oportunidad de que se recobren.

La lectura de Benjamin (y, junto con él como si se tratara más o menos de lo mismo, de Schorske, Berman, Sennett, De Certeau, Augé, Baudrillard, entre muchos) ha producido una especie de erosión teórica que carcome la originalidad benjaminiana hasta los límites de la completa banalización. Decir que estamos frente a un caso de empobrecimiento semántico es poco. Benjamin está ensopado en un jarabe puramente léxico: se lo cita como si la cita asegurara, como a veces le aseguraba a Benjamin después de mucho trabajo compositivo e históri-

co, la producción de un sentido nuevo sobre escenarios diferentes.

Habría, entonces, que recordar algunas cosas sabidas.

Benjamin no estudió ciudades porque fuera un tema a la moda. Buscó sentidos y, naturalmente, encontró a las ciudades como escenario. No viajó a Moscú para escribir el diario de la visita a una gran capital. Persiguió hasta Moscú a un amor doble: fue allí por una mujer y una idea de revolución. Y, naturalmente, no encontró del todo a ninguna de las dos.

París se le va imponiendo, a lo largo de los años, a causa de los pasajes, por una parte, y de su visión del capitalismo por la otra. No va a París para encontrar ninguna ciudad como unidad de análisis. Por el contrario, París va hacia Benjamin porque es un escenario cultural indispensable para entender algo que no es París o que, por lo menos, no es sólo París. Recién en 1935, Benjamin deja caer el título *Pariser Passagen* y comienza a llamar a su obra futura *París, capital del siglo* XIX. Es bien sabido que el primer título es aquél en el que ha estado trabajando desde 1927.

No se trata de recordar una cronología difundida ampliamente sólo por motivos de precisión filológica (los títulos y los temas se extienden como una red de vasos comunicantes,

retocada sin pausa en las cartas que escribe a sus amigos). Se trata, más bien, de seguir el itinerario por el que Benjamin llega a *la ciudad:* primero el surrealismo,[11] del que luego busca separarse ("para liberar a la obra de una hasta ahora demasiado visible proximidad con el surrealismo", le escribe a Scholem en 1928, y en las notas para el libro futuro agrega: "Delimitar la tendencia de este trabajo respecto de Aragon: mientras Aragon persevera en la esfera del sueño, acá es necesario encontrar la constelación del despertar. Mientras en Aragon persiste un elemento impresionista –la "mitología"–, aquí se trata, en cambio, de una resolución de la "mitología" en la historia. Naturalmente, esto puede suceder sólo si se despierta un saber todavía no consciente sobre el pasado"). Hay, para decirlo de manera clásica, un ajuste de cuentas filosófico a medida que el trabajo recorre sus interminables espirales.

Como sea, cada vez queda más claro que ha llegado a París porque la ciudad es una de las claves culturales para entender el movimiento del arte y el movimiento de las mercancías, no para enterarse, por curiosidad o por incli-

[11] "Las reflexiones sobre el surrealismo son una puerta entreabierta a *Passagen-Werk*", escribe Ricardo Ibarlucía, que ha seguido la intrincada relación de Benjamin con el surrealismo (*Dialéctica del despertar: Walter Benjamin y la experiencia surrealista*, tesis, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1995, mimeo, p. 134).

nación difusa, cómo son las ciudades. Los temas del trabajo en marcha indican qué estaba buscando Benjamin: las imágenes del sueño que la ciudad materializa, la ilusión de la novedad en la mercancía y la moda, la prehistoria del siglo XX en las formas de la mercancía del XIX. En la ciudad reconoció objetos construidos, disposiciones y usos del espacio, tipos, sistemas de movimiento y de comunicación, íconos tecnológicos, que iban rodeando el impulso teórico y crítico de su empresa.[12] Como lo muestran las fichas recopiladas en el proyecto gigantesco del libro de los pasajes, cuando Benjamin se propuso a París como construcción de la imaginación histórica y crítica, deliberó sobre un plan complicadísimo que incluía más de treinta títulos temáticos.[13] Obviamente "El *flâneur*" es sólo uno de ellos. ¿Por qué el *flâneur* se ha convertido en un fantasma que recorre textos donde se lamenta su desaparición o se celebra su supervivencia? Hay algo de fácil, de sencillo y de inmediato y por lo tanto algo que debería levantar cierta desconfianza. Hay también un olvido: Benjamin dejó inconcluso un trabajo sobre París donde seguía las notas de un tema, "el problema de la metrópoli enfocada en términos de experiencia" y la pérdida de toda experiencia en la metrópoli.[14] Se pasa por alto, entonces, también una dimensión filosófica.

La teoría del conocimiento y la teoría del progreso son, en el plan del libro de los pasajes, igualmente significativos y fueron para Benjamin capítulos fundamentales: en verdad, el suelo teórico de la obra futura. Lo mismo que el sueño y la ciudad onírica, que también configuran la forma en que Benjamin lee a la ciudad a través de los fragmentos y las citas que conocemos. Si el *flâneur* fuera una clave del libro de los pasajes, si el libro se sintetizara principalmente en esa figura, es probable que el París de Benjamin no hubiera tenido la polémica heterogeneidad, la mezcla de ruinas y futuro, que se deja captar en la arquitectura desmesurada e inconclusa.

Como en algún momento se lo señaló Adorno, Benjamin trabajó para *materializar* las imágenes que había leído en la literatura y que le habían conducido a construir a París como problema. "En la haussmanización de París", escribe en el *Exposé*, "la fantasmagoría se ha hecho piedra". Años después, en sus fichas, anota: "La predilección de Haussmann por la perspectiva es la tentativa de imponer formas artísticas a la

[12] Véase el capítulo "Spatial origins" en el libro de Susan Buck-Morss, ob. cit.

[13] Véase en este libro "El taller de la escritura", p. 21.

[14] Anahí Ballent, Adrián Gorelik, Graciela Silvestri, "Las metrópolis de Benjamin", en: *Punto de Vista*, número 45, abril de 1993.

técnica (en este caso a la urbanística). Esta tentativa conduce siempre al *kitsch*". "Las dos frases muestran bien de qué modo procedía Benjamin. La primera conserva, como se conservará hasta el término inconcluso del trabajo, la idea de que éste es sobre el capitalismo y la dialéctica cultural de la mercancía, es decir las formas simbólicas y materiales de la circulación de las mercancías en la vida social (una obsesión desde los primeros textos sobre el tema en la década del veinte, que se resume en los apuntes preparatorios del libro como crítica de la modernidad en su dialéctica de lo nuevo y lo siempre igual y de "la moda como forma de transferir al cosmos el carácter de la mercancía": "el eterno retorno como demonio de la conciencia histórica").

La cita sobre Haussmann propone la relación, inseparable en sus términos para Benjamin, entre devenir técnico y forma estética. Va a seguir este tema como un *ostinato*. Es una dimensión de la perspectiva material del libro de los pasajes, pero también de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Una clave de bóveda que pone en evidencia de qué modo Benjamin pensaba la relación entre arte y sociedad.

¿Qué hacer con otras citas y observaciones de Benjamin, tomadas del libro de los pasajes, sobre "Teoría del conocimiento y del progreso"?

Allí escribe: "Marx expone la conexión causal entre economía y cultura. Está en cuestión aquí una conexión expresiva. No se trata de exponer el origen económico de la cultura, sino la expresión de la economía en la cultura. Se trata, dicho de otro modo, de la tentativa de aferrar un proceso económico como un protofenómeno bien visible, del que proceden todas las manifestaciones vitales de los pasajes (y, en esta medida, del siglo XIX)". ¿Qué hacer con esta remisión a la totalidad, que no es, naturalmente, la única que puede leerse en Benjamin?

Podemos, sencillamente, considerarla una enfermedad de época, un resto de teología o de marxismo hegelianizante que también lo lleva a anotar el deseo de comprender *al mismo tiempo* a Breton y a Le Corbusier, como parte de un todo que ya no puede representarse pero que subsiste como pulsión filosófica y graba centenares de veces la palabra *dialéctica* en los textos benjaminianos. Con esta frase o con el *ostinato* de la dialéctica se pueden hacer muchas cosas, menos pasarlos por alto con la incomodidad de quien descubre modales campesinos en un amigo refinado.

En el fragmentarismo de Benjamin, en su reivindicación estética y epistemológica del *collage* y la cita, no hay simplemente una ruptura aliviada o celebratoria con la totalidad, sino una crisis de la totalidad que, al mismo tiem-

po, se mantiene como horizonte de las operaciones históricas y críticas. Este es uno de los grandes problemas de Benjamin, que no puede ser pasado por alto como si sus textos sólo lo plantearan excepcionalmente o, por casualidad, de vez en cuando. Por el contrario, diría que lo plantean de manera continua en lengua filosófica y, también, a través de decenas de imágenes. Diría que en Benjamin hay *nostalgia de la totalidad* al mismo tiempo que ésta va siendo erosionada en la dimensión estética y en el mundo de la experiencia. Benjamin es un escritor de la crisis, pero no su apologista.

Entonces, ¿de dónde sale este Benjamin precursor de la posmodernidad y *flâneur* él mismo de las ruinas de la totalidad? En los alambiques de la Internacional académica, promotora de los últimos desarrollos industriales de los estudios culturales, se combina, con envidiable sencillez, a Foucault con Benjamin, a Derrida con Deleuze y a Raymond Williams con Bajtin. Todo suma. Sin embargo, la suma es el problema. Los usos de Benjamin como teórico de los estudios culturales y como teórico de un catecismo para aficionados a la ciudad moderna han llegado a su límite.

Por un lado, Benjamin nunca tuvo una confianza filosófica plena en las nociones que fue presentando a lo largo de su gran proyecto de libro

de los pasajes: ni el *flâneur*, ni el coleccionista, ni los espejos, ni la moda, ni los panoramas son categorías plenas. Se trata más bien de descubrimientos bajo la forma de la imagen, de la construcción narrativa o poética de lo histórico. Trabajar con estas nociones implica una operación de fijado que no tienen en los textos de Benjamin sobre París. Por otra parte, son nociones fuertemente históricas (aunque tengan sus raíces en la filosofía y en la teoría). No están allí para que se las lleve, como maniquíes, de un escaparate parisino a uno de la ciudad de San Juan, Catamarca o Puerto Rico.

La complejidad de Benjamin (ese rasgo vanguardista que hace que nunca se lo encuentre donde se lo busca ni se lo aferre definitivamente en ninguna parte, ese fluir de sentido y de contradicción que son sus textos) hace aún más admirable la operación de canonización simplificadora al cual se lo somete en sede académica, especialmente desde las lecturas de lo que hoy llamamos estudios culturales y que, por lo que se va viendo, tienden a convertirse en un capítulo de la crítica literaria que se sirve de ellos para cerrar (mal) la discusión teórica sobre literatura y dimensión simbólica o material de las sociedades. Todo el mundo habla Benjamin, todo el mundo habla hoy el esperanto de los estudios culturales. Textos que pertenecen a la tradición de la crítica literaria necesitan po-

nerse bajo la advocación de la nueva religión académica. Textos que se inscriben clásicamente en la discusión teórica de la literatura pasan, vía Bajtin o vía Benjamin, a la república superpoblada del análisis cultural.

Y en esta república, la ciudad es, precisamente, capital. La reproducción técnica, en sede académica (el impulso comenzó en las universidades norteamericanas), de una vulgata Benjamin pone a la ciudad como una especie de imperativo de análisis, de unidad imprescindible. ¿Se conoce más a la ciudad por este motivo originado en las constricciones y las distracciones del mercado simbólico? No me atrevería a afirmarlo. Por lo menos, no se la estudia como Benjamin estudió al París del siglo XIX. De todas formas, se podría objetar que no hay por qué estudiarla de ese modo. Y esto es cierto. Pero, entonces, ¿por qué Benjamin, por qué el regreso de un Benjamin siempre igual? ¿De dónde la conexión sin más vueltas de Benjamin con los estudios culturales? ¿Sobre qué olvidos recordamos a Benjamin? Y si estos olvidos son tantos (algunos de ellos acabo de señalarlos), ¿por qué no olvidar a Benjamin sin más trámite?

Entonces, vamos a lo que produce la moda de tema urbano: un léxico, fundamentalmente. Se dirá que con él ya estamos en condiciones de pensar teoría. Creo, por el contrario, que nos alejamos de la teoría en la medida en que algo

aparece cristalizado como ficha de un stock lexical: esas fichas se juegan sobre cualquier ciudad, donde (como en las mercancías del capitalismo cuya fantasmagoría interrogaba Benjamin) se produce la vuelta de lo siempre igual: siempre hay gentes que andan de un lado para el otro, siempre hay una historia que se está perdiendo y una memoria que trata (o no trata) de construirse, siempre hay sujetos partidos que no terminan de reconocerse en ninguna parte, siempre estos sujetos se las ingenian para usar el espacio construyendo sentidos, siempre el uso del espacio construye sentidos, ya sea resemantizando prácticas o inventando prácticas nuevas, siempre hay algo de deriva y algo de determinación, siempre hay algo que pasa a lo privado y algo que se vuelve público en nuevos usos. Y en estas idas y vueltas del lenguaje sobre la ciudad Benjamin pierde sus aristas, en mezclas muchas veces disparatadas. Porque convengamos en que, en lo que concierne a la capacidad de los sujetos para resemantizar los escenarios o los discursos, no es Benjamin la fuente.

No hay ninguna ortodoxia benjaminiana que custodiar. Sin duda, Benjamin puede ser puesto a trabajar en otros contextos filosóficos e históricos, pero no se puede hacer cualquier cosa. El bricolaje teórico es la contracara exacta de la vieja exigencia filológica de fidelidad, y ambas son injustas con los textos que convocan. La banali-

zación indiferente de Benjamin enseña poco: casi únicamente un glosario. Así como la lectura filológica se atenía a los textos como jaculatorias, el uso "bárbaro" de Benjamin no le reconoce a sus textos ninguna autoridad que no sea la de los nombres. Ellos son las marcas conocidas, forman parte del grupo selecto de las grandes etiquetas de la moda.

La indiferencia teórica se distrae de sus conflictos y, como en un reflejo invertido, recuerda el disgusto intransigente del purismo filológico ante los cruces de teoría. Si el academicismo, en el pasado, podía identificarse con la fidelidad filológica a un autor o a un texto, un nuevo academicismo revela su banalidad al jurar lealtad a los temas académicamente correctos. Hoy son los estudios culturales con sus inevitables capítulos sobre construcción de identidades, discurso político, ciudad. Benjamin puede ser leído para pensar algunas de estas cuestiones, pero debería admitirse que no son ellas, tal como las definen los estudios culturales (y básicamente los que se persiguen en la Internacional académica que se difunde en la Argentina), las que configuran la problemática, en un sentido fuerte, de su obra.

Subrayar que los conflictos teóricos son quizás lo más interesante de una empresa crítica es colocar las cosas donde pueden ser productivas: muy lejos de la suma pacífica de autores

con los que se marcan los territorios de una disciplina en expansión. La suma sin problemas, como si se tratara de la neutralidad de una lista bibliográfica, de Benjamin, De Certeau, Williams, Derrida y Foucault produce un animal medio monstruoso y no una nueva articulación de la teoría.

Fuentes originales de publicación de los ensayos

"La torpeza del destino", *Sur*, octubre de 1990.

"El taller de la escritura", *Página 12*, 1992.

"Verdad de los detalles", *Primera Plana*, agosto de 1990.

"El crítico literario", suplemento cultural de *Clarín*, 1999.

"Postbenjaminiana", escrito en 1994 y no publicado, salvo algunos fragmentos aparecidos en *Página 30* y *El Cronista Comercial*.

"Lectores: comentaristas y partidarios", leído en la presentación del libro colectivo *Sobre Walter Benjamin; Vanguardias, historia estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Alianza - Instituto Goethe, 1993.

"Olvidar a Benjamin", *Punto de Vista*, núm. 53, 1995.

Índice

En este libro se reúnen siete ensayos en los que Beatriz Sarlo expone, con incomparable claridad y estilo literario, algunos aspectos de la vida y obra de Walter Benjamin para imbricarlos con su influencia en el pensamiento contemporáneo y con las lecturas que de él se hacen en el presente.

Estos textos se ocupan tanto de la huida de Walter Benjamin del régimen nazi y su suicidio en la frontera, como de su resistencia a los requisitos académicos y de un modo de construir conocimiento que no halla espacio ni legitimación completas en la Europa de la Segunda Guerra. El método compositivo de Benjamin, el valor esencial de la cita y el contraste, la elección y uso atípicos de los materiales, la relación entre crítica de arte y filosofía, son algunos de los puntos a partir de los cuales Sarlo propone leer a Benjamin.

Siete ensayos sobre Walter Benjamin incluye además un largo artículo donde los ecos de "la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" articulan una lectura de ciertas prácticas y discursos contemporáneos. A modo de cierre, Beatriz Sarlo abre una polémica sobre el uso que la Academia ha hecho de Benjamin cuestionando el "proceso de erosión teórica" al que fue sometido.

diseño: **Dolores Cobas**


ISBN 950-557-383-9
9 789505 573837

